

русло, поэтому мотив дороги ставится на высокое место.

Произведение построено по принципу кольцевой композиции – заканчивается «Хойти-Тойти» кратким экскурсом в жизнь слона после возвращения с прогулки, описанной в условном первом периоде. «Хойти-Тойти продолжает работать в цирке Буша, честно зарабатывая свой ежедневный трехсотшестидесятикилограммовый паек и удивляя не только берлинцев, но и многих иностранцев, специально приезжающих в Берлин посмотреть на “гениального слона”» [2, с. 365].

Таким образом, хронотоп рассказа А. Беляева «Хойти-Тойти» варьируется в зависимости от описываемого периода жизни главного героя, в соответствии с изменениями условий жизни Сапиенса, репрезентовать историю которого прозаик стремится с максимальной точностью. В своем рассказе прозаик продемонстрировал виртуозную игру с пространством и временем, сочетая в одном произведении несколько типов хронотопа, ломает и перестраивает привычные временные рамки, а также синтезирует в одном хронотопе мотивы, характерные для разных видов хронотопа.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
2. Беляев А. Р. Голова профессора Доуэля. Повести и рассказы. М. : Правда, 1987. 464 с.

Г. Ш. Хусаинова

Научный руководитель: Т. Н. Бреева,
доктор филологических наук, доцент (КФУ)

ЖАНР КИБЕРПАНКА В «ХРОНИКАХ НЕЗРИМОЙ ИМПЕРИИ» НАЛЯ ПОДОЛЬСКОГО

Произведение Наля Подольского «Хроники Незримой империи» является классическим образцом жанра киберпанк. Обычно киберпанк реализуется через постапокалипстическую тематику, в нем описывают мир будущего, в котором высокое технологическое развитие (информационные технологии и кибернетика) сочетается с глубоким упадком или радикальными переменами в социальном устройстве.

Наряду с киберпанком, существуют такие разновидности, как дизельпанк (мир, существующий на технологиях 20–50-х гг. XX в.), стимпанк (или паропанк: мир опирается на технологии паровых машин), биопанк (мир рассматривается с точки зрения правомерности использования генной инженерии и биологического оружия), ститчпанк (альтернативный вариант развития человечества, основные жители этого мира – куклы, мягкие игрушки). Также выделяются пост-киберпанк (он менее мрачен и

может носить пародийный характер по отношению к киберпанку) и нанопанк (разновидность посткиберпанка, посвящен аспектам использования нанотехнологий).

На данный момент нет четко структурированной жанровой модели киберпанка. Считается, что этот жанр должен содержать такие элементы, как киберпространство, искусственный интеллект, конфликт хакеров и корпораций. Однако все эти черты отражают только тематический уровень и не являются полноценными жанровыми идентификаторами. Необходимо помнить, что киберпанк как жанр имеет синтетическую природу. И он способен включать в себя фантастическую и антиутопическую модели. Так, фантастическая модель будет определять сюжетно-тематический план киберпанка. А если мы берем антиутопическую модель, то через идею механизации и машинизации происходит трансформация сознания в виртуальное.

В отличие от антиутопии (цель которой – детально рассмотреть через развитие техники, отношений в обществе результат той или иной утопической идеи), у киберпанка такой детализации нет. Часто для киберпанка даже неважно, какая причина привела к той или иной катастрофе, внимание уделяется конфликту между героем-бунтарем (хакером) и корпорациями. Киберпанк как жанр приводит к трансформации антиутопического сознания в виртуальное. Это проявляется в том, что если в сюжете антиутопии стержнем являются социальные, политические, экономические проблемы, формируются причинно-следственные связи, то для киберпанка социальный вопрос является вторичным, часто используется как фоновый зарисовок антиутопической модели мира после катастрофы. На смысловом уровне же для киберпанка основной проблематикой является трансформация сознания в виртуальное, который рассматривается в рамках философского и культурологического подходов. При этом социальный аспект не несет никакой смысловой нагрузки. Происходит разрыв между философской проблематикой и сюжетом (у которого основная составляющая – это экшен, направленная скорее на развлечение аудитории). Например, у Н. Подольского в «Хрониках Незримой Империи» происходит деление населения Заоблачного Петербурга на касты: адепты, гамеры, юзеры (юзверы) и т. д. [5, с. 159]. Симукляры (кроме Нон-гравитантов) не являются кастой вообще, в то время как бомжи являются официально принятой кастой. Но это связано скорее не с социальным приравниванием бесправных симукляров к рабам, а с тем, что для людей, живущих в реальном и виртуальном мирах, трудно принять симукляров как живых существ, обладающих своей волей и душой. И именно с этой точки зрения поднимаются вопросы: «Где же та мера человеческого? Что делает человека человеком?» На эти вопросы и стремится ответить киберпанк, ставя своих героев в различные невероятные и фантастические ситуации, играя

с различными моделями антиутопии. В киберпанке размывание четких границ между реальностью и виртуальностью на формальном уровне происходит через «игровые конструкции жизни».

Проблема виртуализации сознания занимает важное место среди явлений последнего десятилетия. Виртуализация сознания рассматривается в работах Маршалла Маклюэна, Умберто Эко и у ряда других авторов.

В работе Маршалла Маклюэна «Галактика Гуттенберга: Становление человека печатающего» автор стремится представить концепцию изменения человеческого сознания под влиянием фонетического алфавита [2, с. 192]. Именно книгопечатание приводит к визуальному типу восприятия информации, когда живой звук, произносимый человеком, превращается в абстрагированный значок текста. Если апеллировать понятиями Маршалла Маклюэна из его книги «Галактика Гуттенберга...», то становится ясно, что восприятие реальности постепенно меняется и в XX в. на смену печати (линейному способу мышления) приходит глобальное восприятие – гиперцепция, восприятие через образы телевидения и другие электронные средства.

В работе Умберто Эко «От интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст» отношение к виртуализации немного другое. Он считает, что телевидение и компьютер – это разные способы восприятия информации (в отличие от М. Маклюэна, для которого все электронные средства ведут к гиперцепции). Умберто Эко показывает, что общество можно условно поделить на тех, кто выбирает телевидение (всегда принимают готовые суждения, так как визуализация не позволяет им различать частное и общее), и тех, кто выбирает компьютер (люди, обладающие критическим мышлением, способны различать частное и общее) [3]. И если книга дает визуальное восприятие (не важно, что оно может быть не в виде бумажного издания, а на дисплее ноутбука), то гипертекст – это письменный, вербальный, буквенный (слуховой) способ создания информации.

Таким образом, рассмотрев оба подхода к изменению человеческого сознания и постепенную трансформацию его в виртуальное, мы будем опираться в первую очередь на работу Умберто Эко. Это обусловлено тем, что М. Маклюэн работал в XX в. и незнаком с современным обществом XXI в., неотъемлемой частью которого является Интернет, а также с таким понятием, как гипертекст.

Киберпанк уделяет большое внимание антропологической сущности, рассматривая через мозаичное построение трансформацию сознания человека. Жанр киберпанка дает наиболее полные возможности для постановки эксперимента над коннотацией слова «человечность» и действительной формой ее существования и переосмысления в той или другой модели. Он задается вопросом о том, остается ли человек человеком в тех или иных условиях, не стал ли он одной из машин, полностью потеряв ту суть, ко-

торую принято называть человеческой. Умберто Эко указывает на то, что влияние технологий вовсе не лишает людей способности к критическому мышлению и, следовательно, к существованию человеческого «я». Скорее возникновение технологий стимулирует человека к способности выбирать между телевидением (где предлагается уже запрограммированная идея) и компьютером (где за человеком остается право выбора и осмысления выбранного).

Сюжет «Хроники Незримой Империи» Н. Подольского сосредоточен вокруг виртуального города – Заоблачного Петербурга, который существует параллельно настоящему Санкт-Петербургу в виртуальном пространстве. Само существование его – плод фантазии писателей-неофундаменталистов. Вся тяжелая часть работы банков, офисов, связанная с огромными подсчетами, рискованная работа создателей и конструкторов машин, а также проверка и диагностика перешла в виртуальный мир, где у каждого реального здания есть свой продублированный офис в виртуальном мире. Благодаря симуклярам – условно назовем их виртуальными роботами – вся сложная информационная сеть и техническая сторона реального Петербурга существует в виртуальном без ущерба для экономики настоящего мира. Здесь мы знакомимся с основными героями: Великим магистром Александером, системным психологом Вероникой Лагиной, а также с их виртуальными копиями, которые начинают осознавать, что они не просто инструмент для технической поддержки системы, а такие же «люди», просто существующие в одной-единственной для них реальности – виртуальной.

Можно сказать, что в «Хрониках...» восстановлена основная структура антиутопической модели в игровой форме: бинарность (противопоставление органического/технологического), все действие перенесено в виртуальное пространство («Раньше игра помещалась в жизни, а теперь жизнь уместилась в Игре»); пространство – государство с тоталитарной системой власти (Император и семь магистров). Это подтверждает, что через «игровые конструкции жизни» в «Хрониках...» происходит становление киберпанка.

Если обратиться к самому названию произведения, то внимание здесь привлекают два слова: «хроника» и «незримая», автор словно играет с двумя противоположными признаками. Хроника – это описание событий в хронологическом порядке, то есть наличие хронотопа (времени и места). Но слово «незримая» дает дополнительное значение (противопоставляется) «хронике»: незримость границ Империи означает размывание во времени и пространстве. Время у Наля Подольского представлено не в традиционном виде, как необратимое течение, протекающее только в одном направлении из прошлого в будущее, а как ирреальное настоящее (нет историчности, хронологичности у столицы виртуальной Империи – Заоб-

лачного Санкт-Петербурга). Ее местоположение также размыто: «Незримая империя размещается в виртуальном пространстве и не имеет видимых границ. Все земные проекции ее территорий временны и изменчивы до появления Незримого Императора» [5, с. 135].

Хроника – это описание событий изнутри, то есть подразумевается наличие героя, который вел бы записи на основе своих наблюдений. Но такой «дневниковости», какую, например, можно встретить у Пелевина в «S.N.U.F.F.» [4], здесь нет.

У Наля Подольского нет традиционной системы персонажей – конгломерата из трех основных героев: человека уходящего века, человека переходного периода и человека нового времени – героической триады [1, с. 286]. В повести Наля Подольского все три образа оказываются сосредоточены вокруг одного героя, им оказывается новый вид симукляров – Нон-гравитанты (первый представитель – воскрешенный философ XX в. Николай Федоров).

Его трудно отнести к главным и даже ко второстепенным героям, однако именно он придает амбивалентность произведению. В образе Николая Федорова мы видим два начала: человеческое и искусственное (симукляровское). Он одновременно является и участником всей этой запутанной борьбы между людьми и симуклярами, и ее наблюдателем. Он рефлексирует происходящее, высказывает мысли, которых придерживается и сам Подольский; таким образом, Невесомый – своеобразный резонер авторской концепции.

Николай Федоров в прошлой своей жизни строил свою философию «общего дела», основанную на идее «действия», а не пассивного созерцания мира. Он считал, что необходимо побороть смерть, что «смертность человека есть лишь неведение, результат несовершеннoleтия, несамостоятельности жизни, находящейся в зависимости от незрячей природы, извне и внутри нас действующей и нами пока неуправляемой». Он требовал воскрешения «отцов» в телесной форме и утверждал, что «это воскрешение есть не мистическое, не чудо, а естественное следствие успешного познания совокупными силами всех людей слепой смертоносной силы природы...». Магистр Александер, опираясь именно на эту идею Федорова, стремится оживить великих философов прошлого.

Однако Невесомый понимает, что «бессмертие», которое в результате было создано, – совсем не то, о чем он мечтал. Мы встречаемся с «возрожденным» Николаем Федоровым, который оказывается свидетелем и одновременно подопытным своей собственной идеи. Невесомый после «воскрешения» находится в пограничной ситуации жизни и смерти. Формально он все еще мертв, так как телесного воплощения в физическом мире он не получил. В то же время философ жив: он помнит свою прошлую сущность, стремится к познанию окружающего мира и способен к пере-

оценке своей идеи, которая оказывается понятой не совсем верно Великим магистром.

Николай Федоров понимает, что его идея была искажена, ведь дело не в материальном теле, а том, что такое тело можно будет синтезировать только после того, как все законы природы будут поняты и осмыслены человеком, а люди объединятся. Воскрешение – это дело всего человечества на братской основе. Однако ни о каком братстве у Александра не идет и речи: в адептах Германии он видит соперников, а всех «жителей» Заоблачного Петербурга просто вынуждает принять новую касту Нон-гравитантов.

Невесомый, как представитель новой касты, многое понимает: что он такая же машина, как и симукляры, и тоже нужен просто для выполнения каких-то задач сегодня, а завтра его, так же как Алекса-12, могут аннигилировать за несогласие. Его трудно отнести к «главным» героям, он скорее второстепенный персонаж. Но все же именно в нем заложена автором идейно-смысловая нагрузка.

Невесомый является создателем, «творцом» (идея «Общего дела») и одновременно результатом эксперимента, своеобразным «монстром», которого стремятся понять и принять как человека исключительно небольшое количество людей, возможно, по-настоящему серьезно только один – системный психолог Вероника. Ведь для Александра он интересен как носитель идей, философ, но не как личность с новой системой сформировавших взглядов.

Невесомый, вынужденный сторонний наблюдатель и одновременно участник идеи воскрешения поколений, видит, что воскрешение в виртуальности на самом деле бесчеловечно и само отношение людей к своим симуклярам похоже на отношение рабов и их хозяев, хотя симукляры 4, 5 рангов намного способнее, чем их человеческие оригиналы. Именно в образе Невесомого и в его философской концепции преодоления дисгармонии жизни, конец которой – смерть (идея воскрешения), мы встречаемся с утопической идеей – получением вечной жизни. Но в образе Невесомого одновременно с утопической идеей присутствуют антиутопические мысли: он дает оценку существующей системе и обнаруживает ее несостоятельность.

Герои киберпанка – это антураж, от них ничего не зависит. В «Хрониках...» нет главного героя, нет центральной фигуры, вокруг которой разворачивалось бы действие. Здесь есть Великий магистр Александр, который «способен всерьез носиться только с экстремистскими, шокирующими идеями» и последней «выходкой» которого стало воскрешение новой касты адептов – Нон-гравитантов (= Невесомых), системный психолог Вероника Лагина, «полноправный гамер», вовлеченная в авантюру магистра, а также их симукляры: Алекс 2725 и Ника 4317. В цифровых

обозначениях симукляров есть отсылка к роману Замятина «Мы»: нет имен, есть одни нумеры (образы Д-503, О-90 и др.). И хотя в романе Подольского виртуальным копиям не приходится брить голову и носить «юнифу», все же в них есть много общего. Алекс-25, например, решает поднять восстание и захватить власть над энергетикой в базовой реальности, чтобы к симуклярам начали относиться как к одной из официальных каст, учитывая то, что для них не существует второй – базовой реальности, которая есть у всех людей. Более того, наличие «души» (которой так боялись представители Единого Государства в романе Замятина) отрицается и в повести Подольского. Магистр Серж видит в симуклярах только машин, опасных и тупых, не верит в наличие в них сознания. Но уничтожение магистрами Алекса из виртуальной реальности оставляет сильный осадок в душах и Вероники, и самих магистров. На слова магистра Сержа: «Послушайте, что с вами?... Мы всего лишь стерли компьютерную программу, зараженную вирусом бешенства!» ответ был таков: «Это не совсем так... Мы стерли часть личности нашего друга Александера».

Мера человечности, таким образом, перечеркнута. Наглядным подтверждением этого оказывается симукляр Ника, которая отказывается от своей «личности» (уничтожает свою собственную программу памяти) после вынесения такого жестокого и бесчеловечного приговора.

Проблема определения границ, в которых человек остается человеком, не нова. Она также поднимается, например, у Пелевина в «S.N.U.F.F.». На примере образа суры – Каи – мы видим выбор «не человека», и все же ее выбор более человечен, чем всего прогнившего общества на Биг-Бизе (сура уходит создавать свой мир в пустыне, отлично понимая, что жертвует собой, так как без технической поддержки день ее смерти приблизится).

Таким образом, на примере двух героинь (Ники и Каи, симукляра и суры) поднимается проблема трансформации антропологических границ, которая расширяется за счет того, что они не люди, но их поступки более человечны, чем у биологических людей. Эта проблема берет начало еще в XIX в., когда были созданы образы Франкенштейна и чудовища Франкенштейна, которые представляют собой пару «творец и продукт эксперимента». У Подольского Невесомый становится такой же жертвой эксперимента Великого магистра, какой в свое время стал гомункул, созданный Франкенштейном. Ведь эгоизм ученого, не способного нести ответственность за свое творение, и чудовище, которое было лишено меры человеческого, приводит их историю к трагическому концу. Но, в отличие от чудовища, Федоров в попытках осознать, кто он теперь, не совершает разрушений и не пытается никого убить. Образ рефлексирующего Невесомого усложняется и за счет того, что каждый симукляр является «двойником» своего человеческого аналога. У Невесомого этот аналога нет, и поднимает-

ется вопрос: каково его отношение к самому себе, точная ли он копия философа XX в. – Федорова, к кому он ближе? Невесомый выступает своеобразным резонером Подольского, он способен к рефлексии и пытается постигнуть мир, в котором ему предстоит жить дальше. Неслучайно Федоров на конгрессе, упомянув об ограничении разума симукляров, начинает говорить об ответственности людей по отношению к симуклярам, ведь это такие же личности, которых надо воспитывать, объяснять их место в этом мире и уважать их как любого представителя человечества.

Таким образом, роман Подольского является одним из немногочисленных примеров открытой реализации жанровой модели киберпанка, находящей отражение как на формальном, так и на смысловом его уровнях.

Список литературы

1. Лукашёнко И. Д. Антиутопия как социокультурный феномен начала XXI века // Ярослав. пед. вестн. 2010. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 286–289.
2. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев : Ника-Центр, 2003. 432 с.
3. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20.05.1998 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gudleifr.h1.ru/5310.html> (дата обращения: 20.12.2013).
4. Пелевин В. О. S.N.U.F.F. М. : Эксмо, 2013. 608 с.
5. Подольский Н. Незримая империя : повести / сост. и предисл. П. Крусанова. СПб. : ТИД Амфора, 2005. 439 с.

М. Ю. Расторгуева

Научный руководитель: А. А. Арустамова,
доктор филологических наук, профессор (ПГНИУ)

ТЕМА АФРИКИ В ПОЭЗИИ А. ЛАДИНСКОГО

Антонин Ладинский (1896–1961) – поэт и писатель, начало творчества которого относится к первой волне русской эмиграции. А. Ладинский для российского читателя больше известен как автор исторических романов, написанных после Великой Отечественной войны. Однако как поэт А. Ладинский состоялся еще в Париже, в 30-е гг. XX в. он издал пять поэтических сборников: «Черное и голубое» (1931), «Северное сердце» (1932), «Стихи о Европе» (1937), «Пять чувств» (1938) и «Роза и чума» (1950). Эмигрантские стихи А. Ладинского в России были изданы только лишь в 2008 г.

А. Ладинский писал о разных странах и континентах, еще современники поэта отмечали его пристрастие к поэтическим путешествиям. В журнале «Мир и искусство» в 1931 г. появился анонимный отзыв на